



Techniques & Culture

Revue semestrielle d'anthropologie des techniques

64 | 2015

Essais de bricolage. Ethnologie de l'art et du design contemporains

« on ne sait pas ce qu'est une pratique ». Regards croisés sur l'écologie des pratiques artistiques

Yaël Kreplak et Franck Leibovici



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tc/7582>

DOI : 10.4000/tc.7582

ISBN : 0248-6016

ISSN : 1952-420X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 24 décembre 2015

Pagination : 188

ISBN : 978-2-7132-2505-5

ISSN : 0248-6016

Référence électronique

Yaël Kreplak et Franck Leibovici, « « on ne sait pas ce qu'est une pratique ». Regards croisés sur l'écologie des pratiques artistiques », *Techniques & Culture* [En ligne], 64 | 2015, mis en ligne le 24 mars 2016, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tc/7582> ; DOI : 10.4000/tc.7582

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Tous droits réservés

« on ne sait pas ce qu'est une pratique ». Regards croisés sur l'écologie des pratiques artistiques

Yaël Kreplak et Franck Leibovici

NOTE DE L'ÉDITEUR

Nous vous invitons à consulter la synthèse de cet article (édition papier) en téléchargeant le document placé en annexe.

Nous précisons au lecteur que la rédaction de *Techniques&Culture* a fait le choix de respecter dans les réponses de l'artiste les normes typographiques qui lui sont propres.

L'art contemporain aura tellement brouillé les pistes en multipliant les formats, les médias, les pratiques, que la définition même de l'art s'en est trouvée dissoute. On a ainsi pu parler d'un mouvement de « dé-définition de l'art » (Rosenberg 1992). D'aucuns penseraient alors qu'une enquête ethnographique pourrait suffire à pallier cette nouvelle situation : suivons les artistes dans leur atelier, observons leur(s) pratique(s), et nous saurons ce qu'ils font *vraiment*.

- 1 Si cette perspective est assurément indispensable pour avoir un minimum de données depuis lesquelles travailler, elle se heurte néanmoins à un problème de taille : nous ne savons ce qu'est, aujourd'hui, en art contemporain, une pratique. Nous ne savons donc pas ce qu'il faut réellement observer, ce qu'il faut considérer comme des « données », nous ignorons où commence et où finit un processus de production d'œuvre. Nous ne savons pas ce qu'il faut nommer « œuvre ».
- 2 Nous sommes toutefois conscients qu'une pratique ne se réduit pas à un enchaînement de gestes physiques, exécutés en un seul lieu et en un seul et unique cours d'action. Car le geste peut mobiliser des institutions ou mettre en action des acteurs « hors-les-murs », ou encore des catégories, des cadres conceptuels propres à l'histoire de l'art et qualifiant l'action en train de se passer. Une pratique peut se définir par ses conséquences, ou

encore, certains de ses traits peuvent saillir seulement par la comparaison de plusieurs travaux de l'artiste, empruntant pourtant des formats et médias différents. Plusieurs sites activés simultanément ou successivement, plusieurs cours d'action, plusieurs collectifs, plusieurs cadres conceptuels, ou catégories, faisant référence, ou pas, à l'histoire de l'art, ou simplement recontextualisant un ensemble de gestes, plusieurs régimes sémiotiques, plusieurs modes d'instanciation.

3 Forts de la connaissance de cette difficulté, que signifie alors « observer » ou « suivre » une pratique ? L'enjeu est de taille : arriver à proposer un cadre de description des pratiques ouvrirait en conséquence la possibilité d'une redéfinition de l'œuvre d'art, pensée non plus en termes de simple artefact, mais d'ensemble de pratiques, de collectifs et d'artefacts, ou pour utiliser un mot aujourd'hui à la mode, d'*agency*. Des questions d'ontologie de l'art trouveraient alors à se renouveler depuis une pratique ethnographique qui, en retour, pourrait s'en trouver elle-même passablement réinterrogée et modifiée.

4 Si l'on peut facilement s'accorder sur l'intérêt qu'il peut y avoir à se donner comme échelle d'enquête ou comme objet « les pratiques » (pour rompre avec des dualismes tels que « sujet *versus* objet », « individu *versus* structure », ou plutôt que de mobiliser des entités telles que « l'individu », « le groupe », « l'institution »), les difficultés commencent toutefois dès qu'on quitte le domaine des conceptions générales et qu'on cherche à définir concrètement ce qu'est une « pratique artistique ». Car – mais peut-être est-ce le cas finalement pour toute pratique –, la situation singulière de cette catégorie réside dans sa dimension « essentiellement contestée » : les différents artistes et chercheurs concernés par la question ne s'entendent pas sur ce qu'il faut comprendre par ce terme...

Entre 2010 et 2012, avec le soutien des Laboratoires d'Aubervilliers, le poète et artiste Franck Leibovici et le commissaire Grégory Castéra, alors codirecteur des Laboratoires d'Aubervilliers, lancèrent une enquête intitulée (*des formes de vie*) – *une écologie des pratiques artistiques* (Leibovici 2012). À l'occasion d'un second volet sur cette « écologie de l'art », Grégory Castéra invita Yaël Kreplak, chercheuse en ethnométhodologie et analyse conversationnelle, et Franck Leibovici à travailler, dans une forme de trio inédit, sur le mode d'existence conversationnel des œuvres d'art¹. Le texte qui suit est un dialogue entre Yaël Kreplak et Franck Leibovici. Tous deux ont mené, selon deux perspectives différentes, une enquête sur les pratiques artistiques contemporaines. S'ils partent du même constat et se retrouvent dans leurs conclusions, les instruments d'enquête qu'ils mobilisent impliquent des conceptions distinctes de ce qu'est une pratique. C'est à l'exploration de ces différences et de leurs implications pour redéfinir l'œuvre d'art qu'est consacré ce texte.

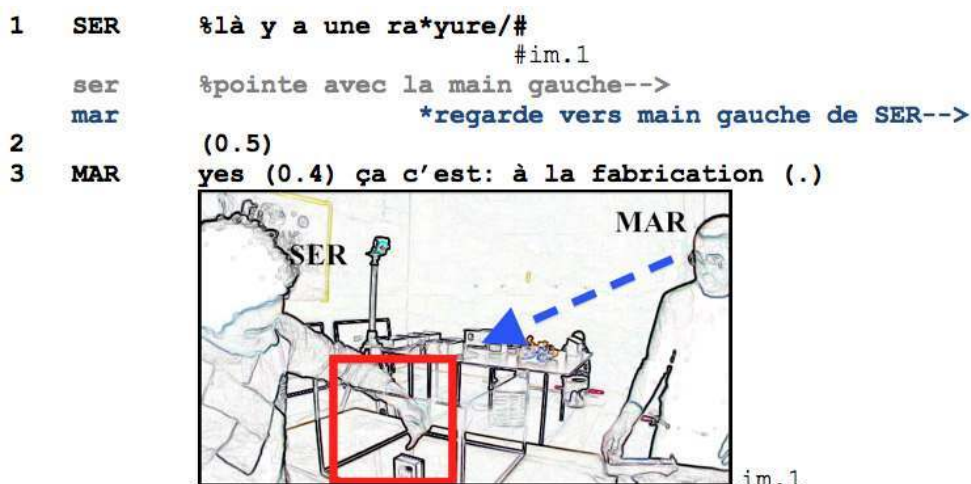
YAËL KREPLAK : L'art contemporain me semble partager avec les sciences sociales un intérêt renouvelé pour la notion de « pratique ». La question de la détermination de ce qu'est une pratique, de ses conditions d'observabilité et de descriptibilité est en effet au cœur des tournants dits « praxéologique », « pragmatique » ou « pragmatiste » (voire de ce qu'on appelle le « *practice turn* ») (Lavergne et Mondémé 2008 ; Schatzki, Knorr Cetina & von Savigny 2001), tournants qui ont été pris il y a plusieurs dizaines d'années mais dont on ne cesse de redécouvrir et de discuter les implications. Les approches qui s'en revendiquent ont en commun d'y trouver des remèdes à certaines apories des approches traditionnelles, caractérisées notamment par la prégnance de dualismes tels que « sujet *versus* objet » ou « individu *versus* structure ». Dans ce contexte, la notion de pratique s'est trouvée

considérablement valorisée, et les nombreux travaux produits ont contribué à montrer la pertinence qu'il peut y avoir à prendre les formes d'activités et les pratiques, concrètes et situées, comme échelle d'enquête – plutôt que l'individu, le groupe ou l'institution par exemple. L'idée n'est alors pas de montrer « à quoi sert la pratique », dans une conception déterministe de la relation entre un moyen et une fin, ni de valoriser le point de vue des acteurs, mais bien d'appréhender la pratique « pour elle-même » : dans une perspective non-causaliste et non-individualisante, on considère en effet la pratique dans les termes d'une relation interne entre l'ordre des choses et la manière dont il est interprété, publicisé et rendu intelligible dans et pour l'action. Prendre au sérieux l'idée que les gens savent ce qu'ils font et se donner les moyens d'en rendre compte, mettre en lumière le caractère processuel, réflexif et configurant des pratiques sociales, et produire par là une autre connaissance des activités observées : tel est, en somme, le programme (distinctement réalisé) d'un large pan de la recherche contemporaine en sciences sociales. L'art peut alors être appréhendé comme un domaine, parmi d'autres (le droit, la science...), où mettre en œuvre un tel tournant, mais aussi où le mettre à l'épreuve, à partir des spécificités des pratiques étudiées.

Mon travail en ethnométhodologie et analyse conversationnelle relève directement de ces préoccupations. Il propose de rapatrier les outils théoriques et méthodologiques de ces disciplines sur le terrain de l'art et de ses objets pour poser à nouveaux frais la question de ce qu'est une œuvre d'art et participer à la réflexion sur la compréhension des activités artistiques et esthétiques. Pour formuler les choses un peu rapidement, l'enquête que j'ai réalisée dans le cadre de ma thèse intitulée *L'Œuvre en pratiques* (Kreplak 2014a) a consisté à appliquer à l'art les opérations que l'ethnométhodologie a appliquées, par exemple, à la science, soit : aborder la science comme une activité collective, celle des scientifiques, en prenant au sérieux l'idée que les acteurs savent ce qu'ils font, et, par conséquent, étudier le laboratoire comme l'un des sites où se fait et où se définit, en pratique, ce qu'est la science, en décrivant dans le détail ce que font les acteurs. C'est la même opération que j'ai souhaité effectuer sur l'art et les œuvres : l'idée générale était d'élaborer une approche des œuvres d'art du point de vue des pratiques interactionnelles qui les constituent et de les décrire comme des « accomplissements pratiques », relocalisés dans le temps, dans l'espace et dans des activités sociales.

Concrètement, j'ai réalisé une enquête vidéoethnographique lors de la préparation d'une exposition dans un centre d'art contemporain, au cours de laquelle j'ai observé et filmé différentes situations ordinaires d'interaction avec et autour des œuvres (discuter des œuvres en réunion, travailler à un accrochage, participer à une visite guidée...) (Kreplak 2014 b, c). D'un point de vue analytique, mon travail a essentiellement consisté ensuite à identifier, dans ces situations, des micro-phénomènes, dont j'ai « découvert » qu'ils participaient de manière déterminante à la production de l'œuvre. J'ai notamment travaillé sur le moment de l'accrochage et étudié en détail des phénomènes comme « donner des instructions à ses collaborateurs » ou « évaluer l'état d'une œuvre pendant l'accrochage », soit des micro-activités accomplies de manière récurrente, sans y penser, par les professionnels, mais dont l'analyse permet de documenter le mode d'existence particulier de l'œuvre en cours d'accrochage – entre artistique, esthétique et technique, disons.

Figure 1



« transcription », extraite de *L'Œuvre en pratiques. Une approche interactionnelle des activités artistiques et esthétiques*

© Yaël Kreplak

Aborder l'œuvre « en pratiques » signifie donc, dans ce cadre, prêter attention, avec des méthodes d'enquête *ad hoc*, à un ensemble de phénomènes « vus mais non remarqués » (pour reprendre l'expression de Garfinkel 2007) mais dont j'ai considéré qu'ils étaient un lieu pertinent pour appréhender la constitution progressive de l'œuvre comme un phénomène empirique, observé depuis l'écologie de l'exposition et les interactions entre ses acteurs. Cela m'a invitée, *in fine*, à proposer une conception élargie des œuvres, qui intègre les pratiques sociales situées qui les constituent.

Nous avons donc fait, toi, et moi, un mouvement inverse pour aboutir sensiblement au même type de position puisque mon intérêt initial se portait sur les activités pratiques des acteurs des mondes de l'art (qu'est-ce qu'ils font, comment ils le font...), et c'est par là que je suis arrivée à une réflexion sur l'œuvre (comme produit de ce que font les acteurs du monde de l'art dont on peut mettre en lumière des propriétés particulières observables depuis l'analyse détaillée des activités). Tandis que si je comprends l'argument de (*des formes de vie*), ton interrogation de départ portait sur l'œuvre – qu'est-ce qu'on voit et comprend d'une œuvre quand on se trouve face à un objet dans des conditions qui le dissocient des circonstances qui l'ont produit –, ce qui t'a fait remonter aux *pratiques* et t'a incité à élaborer un appareil conceptuel et représentationnel à même de capter la relation constitutive, ou réflexive, entre les pratiques, les circonstances et les objets ainsi produits. C'est donc partant de l'œuvre et d'une réflexion sur l'œuvre que tu t'es intéressé aux pratiques qui font les œuvres.

franck leibovici : l'hypothèse de départ de (*des formes de vie*) était relativement simple : une œuvre d'art ne se réduit pas à l'artefact exposé. pour faire fonctionner l'œuvre du mieux possible, il est essentiel de prendre en compte les pratiques qu'elle implique, tant dans sa production que dans sa maintenance, les collectifs qu'elle mobilise, les règles morales ou les ascèses qu'elle met en place – bref, son « écosystème ». c'est uniquement de cette façon que l'on pourra, par exemple, distinguer deux artefacts physiquement identiques aux fonctionnements pourtant très différents : un monochrome de malevitch et un monochrome d'yves klein, ou de ryman, ou de manzoni, ou d'alphonse allais, n'ont que peu de choses en commun.

la notion d'« écosystème » est à comprendre ici dans un sens dynamique : elle ne sert pas seulement à fixer une liste de propriétés de l'œuvre habituellement ignorées, elle

permet aussi de saisir en quoi des pratiques produisent des « formes de vie », au sens wittgensteinien (wittgenstein 2005). en liant un artefact, un corps de pratiques et une forme de vie (toujours pensée comme une série d'actions), la dimension politique ou éthique se trouve ainsi mise au centre de l'œuvre d'art.

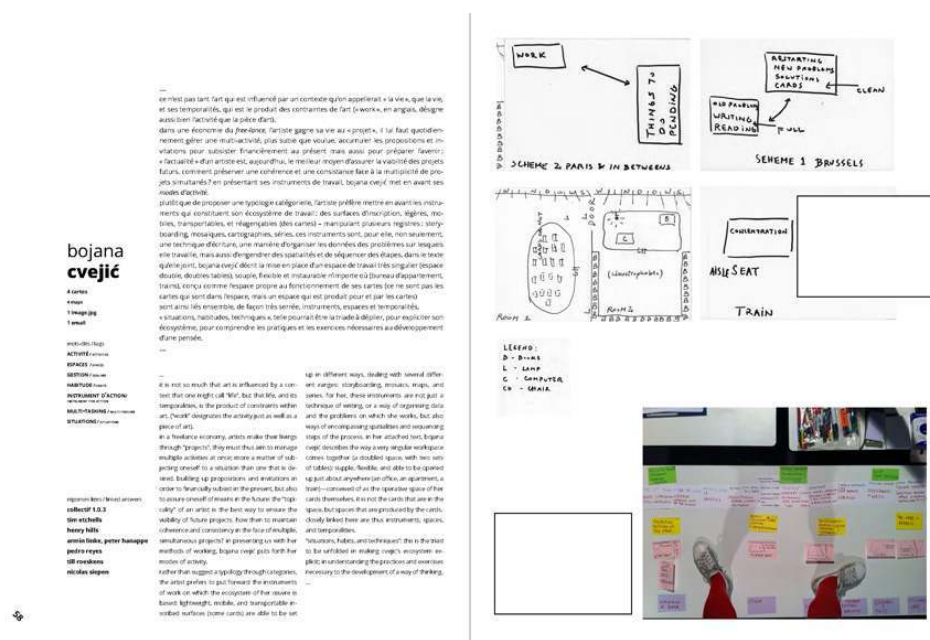
l'idée de prendre les « pratiques » comme véhicule de l'enquête permettait par ailleurs de se débarrasser de plusieurs dichotomies handicapantes, comme la distinction production / réception, ou œuvre / contexte ou artefact / institution. en effet, l'œuvre était alors saisie dans une perspective « perdurantiste »² (au sens de lewis 1983, cité par quintyn 2012 : 422) : elle n'était plus décrite comme produite dans l'atelier de l'artiste, puis lancée dans le vaste monde où un public préformé viendrait la recevoir et l'interpréter (modèle habituel de la théorie de la réception), mais elle se pensait comme un *continuum* toujours en production, dont chaque étape produirait son public propre, sa propre situation. le contexte, du coup, n'était plus posé *a priori*, mais la situation devenait une conséquence engendrée par la pièce. de même, on quittait le niveau de lecture de la critique dite institutionnelle, où l'artiste faisait face à l'institution, comme deux blocs monolithiques préconstruits, tel david contre goliath, pour suivre, par le véhicule des pratiques, un chemin qui faisait traverser toutes sortes de lieux, de l'atelier, aux institutions, en passant par divers sous-traitants de production ou de stockage, en annulant, du même coup, des problèmes d'incommensurabilité d'échelles, puisqu'on ne faisait plus que passer d'une activité à l'autre.

enfin, cela permettait surtout de se débarrasser de couples tels que l'artiste et son œuvre, puisque le terme de « forme de vie » ne renvoyait pas ici à l'artiste, sur un mode biographique (expliquer une œuvre par la vie de l'artiste), mais à celle que l'œuvre produisait – l'artiste ne devenant alors qu'un élément parmi d'autres de cet écosystème. l'écosystème de l'œuvre dessine une forme de vie qui lui est propre, et qui peut être discutée. mais en aucun cas, il ne se pose comme un modèle causaliste, explicatif, il ne fait que dresser une topographie.

le problème était alors : si l'on ne sait pas ce qu'est aujourd'hui une pratique artistique, et encore moins, un écosystème, comment produire une représentation de ce qui n'a justement pas, à ce jour, de représentation ? l'idée n'était pas de produire un modèle standard applicable à tous et en tout lieu, mais au contraire, de partir des pratiques de chacun et de voir comment peut être – partiellement – représenté cet écosystème, en partant d'un des principaux concernés de l'affaire, l'artiste lui-même. cela ne signifiait pas qu'il avait la vue la plus juste sur ses pratiques (on sait l'écart existant entre ce qu'il fait et ce qu'il dit qu'il fait), mais il restait néanmoins un fournisseur de données essentielles, en indiquant les limites topographiques de son écosystème. à la question « où s'arrête une pratique ? », ou bien « où sont les frontières de l'œuvre ? », il fournissait une première réponse, que nul autre ne pouvait produire à sa place, dût-elle être remise en cause, plus tard, par d'autres acteurs.

il fut donc demandé à plus d'une centaine d'artistes de tenter de représenter leur « écosystème » ou leur « forme de vie », mais non sous la forme d'un commentaire (d'une « opinion sur »), mais sous la forme d'une action tenant lieu, selon eux, d'échantillon de leur pratique. de ce petit exemple de ce qu'ils font, on pourrait alors, peut-être, reconstruire une cartographie partielle de l'écologie des pratiques impliquées dans leurs œuvres.

figure 2



réponse de bojana cvejic (page droite), texte et mots-clés de sa réponse produit par le collectif de *taggers* (page gauche). les rectangles blancs sont les zones à compléter par les stickers échangeables depuis le site internet. *(des formes de vie) - une écologie des pratiques artistiques.*

© franck leibovici

la difficulté fut alors de savoir comment traiter cette centaine de réponses. car, si le régime n'était plus discursif et propositionnalisable, on retombait alors sur les classiques embûches d'une herméneutique à produire face à une œuvre d'art, à l'opacité d'un objet non verbal. plutôt que de chercher à interpréter les réponses pour en tirer du sens, la stratégie suivante fut adoptée : un groupe à géométrie variable serait mis en place pour prendre en charge les réponses et tenter de faire ressortir, pour chacune d'entre elles, des traits pertinents au regard de l'enquête. sous la forme d'un *brainstorming* général, chaque participant énonçait ce qu'il « voyait » dans la réponse. s'ensuivait une discussion collective, et si le trait était retenu, un mot-clé, ou *tag*, stabilisait l'aspect. une fois toutes les réponses passées en revue, un index de mots-clés était ainsi créé, formant comme tel le vocabulaire des « formes de vie », et permettait, de façon transversale, de passer d'une réponse à l'autre, indépendamment des disciplines, origines géographiques ou tranches d'âge, tout en mettant en place, malgré cela, un *atlas* des pratiques artistiques contemporaines.

l'index des mots-clés forme évidemment une sémantique éphémère : elle dépend entièrement du groupe qui l'énonce. par ailleurs, l'application de tel ou tel mot-clé à une pratique est extrêmement contingente : non seulement, elle dépend du collectif de « taggers », mais elle dépend également du stock de mots-clés déjà constitués et de la place de la réponse vis-à-vis des autres réponses. ainsi, les premières réponses n'avaient, nécessairement, que quelques mots-clés à leur disposition, puisque le processus de *tagging* n'en était qu'à ses débuts. en revanche, la 50^e réponse pouvait mobiliser un nombre de mots-clés beaucoup plus importants, et son écosystème s'en trouvait alors beaucoup plus riche. une réponse du début qui semblait donc peu utile

pour l'enquête acquerrait ainsi, lors d'un 2^e passage, une sémantique beaucoup plus élaborée grâce aux mots-clés produits en fin de course...

loin d'être un défaut, cette contingence et cette « *ad hoc*-ité » explicitent une propriété propre aux œuvres d'art : les œuvres ne fonctionnent jamais de manière autonome dans l'éther des idées ou de l'histoire de l'art, elles ne sont jamais détachables du groupe qui les a mises en fonctionnement, mais sont toujours activées au sein d'une situation pratique et contingente. telle est ainsi la vie ordinaire des œuvres. de même pour les pratiques : elles n'existent pas pour elles-mêmes, mais n'existent que dans un chaînage, une composition de pratiques : essayez d'analyser une pratique, vous pourrez toujours la décomposer en un ensemble de sous-pratiques, de collectifs, d'institutions, etc.

Y. K. : Nous sommes donc tous les deux d'accord sur le point suivant : conceptualiser l'œuvre en termes de pratiques change la perspective. Mais ce qui m'intéresse, c'est davantage d'en venir là où nos perspectives diffèrent, parce qu'au-delà des différences flagrantes de formes, de méthodes et d'objets de nos enquêtes, il y a des enjeux plus massifs qui ont trait à nos manières respectives de situer, d'appréhender et de rendre compte des « pratiques ».

Je voudrais d'abord revenir, de manière générale, sur la perspective « émique », que nous mobilisons tous les deux, et qui renvoie à l'idée d'un point de vue *de l'intérieur* sur les activités étudiées, par opposition à une perspective « étique » qui resterait extérieure, pour reprendre une distinction héritée de l'anthropologie structurale (voir ce qu'en dit Duranti commentant Pike, 2010 : 172). Cela me semble être un sujet assez central dans une réflexion sur l'observabilité et la descriptibilité des pratiques et aussi une bonne porte d'entrée pour revenir sur les différences entre une enquête conduite par un artiste et celle menée par un chercheur en sciences sociales.

Tu définis, dans la préface de l'atlas (*des formes de vie*), ta position d'observateur comme celle d'un *insider*, et tu sembles en faire une condition nécessaire de toute enquête sur les pratiques artistiques : ce serait parce qu'on a soi-même la connaissance et l'expérience d'une pratique qu'on pourrait saisir celle des autres, – connaissance et expérience qui ne peuvent donc que faire défaut au chercheur qui prendrait l'art comme un terrain d'enquête. Cette affirmation me fait me poser plusieurs questions.

D'abord, est-ce que cela revient à considérer qu'un non-artiste ou non professionnel de l'art ne serait pas en mesure de produire du savoir sur l'art et les pratiques artistiques parce qu'il resterait toujours trop extérieur et ne saurait pas de quoi il parle, faute d'en faire l'expérience lui-même ? À ce compte-là, un sociologue (ou un anthropologue, peu importe) peut décrire, à des degrés de granularité variables, des gens en train de faire des choses (peindre, planter des clous, colorier des spirales), mais tout en pensant peut-être parler d'art et d'activités artistiques, il ne ferait en fait qu'accumuler des descriptions de petites scènes sans pour autant saisir « le phénomène » – ce qui est véritablement en jeu pour ceux qu'il observe. Plus exactement, à te lire, j'ai l'impression qu'au mieux, un chercheur en sciences sociales peut apprendre des choses sur ces pratiques à des profanes comme lui ; s'il est un peu fin, il peut mettre en forme des intuitions pas toujours explicitées par les acteurs et en produire une représentation qui leur semblera juste ; mais ce qu'il aura découvert relèvera toujours de l'évidence pour les concernés.

Cela m'a rappelé que bien souvent, quand je te parlais de mon travail sur l'accrochage, tu disais « oui bien sûr, c'est toujours comme ça que ça se passe, évidemment c'est là que l'œuvre prend forme, d'ailleurs untel fait comme ci, et tel autre comme ça... » – ce qui était à la fois encourageant (« j'ai donc peut-être mis le doigt sur quelque chose... ») et un peu décevant (« mais je n'ai rien découvert pour autant »). Inversement, je me suis souvenue du contraste entre ton enthousiasme pour *Thinking Together* de Becker et Faulkner (2013)³ et ma réaction, puisque je me disais « oui bien sûr, on s'envoie des centaines de mails pendant des mois, et c'est au hasard de l'un d'entre eux que tout s'éclaire, évidemment le

système de publication du savoir universitaire a une incidence sur nos manières de produire de la connaissance... » – ce qui ne m'empêche absolument pas de trouver très bien que ce soit dit, montré, rendu visible, et ce d'autant plus dans une sphère qui excède *a priori* celle des seules sciences sociales.

Pour résumer, mon interrogation serait la suivante : est-ce que tu penses vraiment qu'un chercheur de sciences sociales ne peut prétendre à une enquête sur les pratiques artistiques au sens où tu l'entends ? Dans ce cas, à quoi peut-il prétendre ? Et que serait pour toi, en tant qu'artiste, une bonne enquête de sciences sociales sur ces questions, si tant est que les professionnels de l'art puissent avoir un quelconque usage de telles enquêtes ?

f. l. : je crois que tu touches là une question vraiment importante. mais elle contient elle-même plusieurs questions, ou pourrait se reformuler de plusieurs façons. par exemple, en termes de publics : à qui s'adressent les travaux de sciences sociales ? à la communauté des sociologues ? au « grand public », *i. e.*, au « citoyen éclairé » ? ces travaux se doivent-ils d'apprendre quelque chose au groupe enquêté ? pourquoi ? j'imagine que ces questions sont sûrement banales pour les sciences sociales et qu'il doit exister toute une littérature qui en traite déjà.

mais je crois que pour rendre la question encore plus forte, il faut la « symétriser », comme dirait l'autre. si on pose une question telle que « qu'est-ce qu'une enquête sur l'art menée par des sciences sociales peut apporter à l'art ? » aux concernés, *i. e.*, ici aux artistes, il faut alors demander simultanément aux chercheurs qui travaillent sur un tel sujet ce qu'ils pensent que l'art peut apporter à leur discipline. est-ce que c'est simplement une thématique parmi d'autres (aujourd'hui, le monde de l'art, demain, les caissières de supermarché), avec une stabilité des méthodes et des concepts utilisés ? ou si, d'une manière qui reste à définir, l'objet d'art a réussi à faire bouger les manières de faire ou les délimitations conceptuelles de la discipline de l'enquêteur ? pour le dire autrement, la « thématique » est-elle constituée en catégorie suffisamment stabilisée pour que son mode d'existence ne fasse pas question (on sait tous ce qu'est une caissière de supermarché, il y a consensus, auquel cas on applique nos méthodes habituelles – encore que quelqu'un qui travaillerait la question devrait pouvoir dire « on ne sait pas ce qu'est une caissière »), ou à l'inverse, si l'objet étudié comprend lui-même un enjeu définitionnel pour et par les concernés, une notion « essentiellement contestée », les méthodes d'enquête doivent-elles se modifier en fonction ?

quand on pose une question comme celle-là aux artistes, *i. e.*, aux enquêtés, un peu sur le mode de l'*enlightment* (du type, « on va vous apprendre des choses sur vous que vous ignorez »), il faut pouvoir retourner la question aux enquêteurs : avez-vous (vous ou votre discipline) été « contaminé » par le monde étudié ? qu'est-ce que ça a changé chez vous ? il me semble que c'est aussi une manière de reformuler la question du lien entre art et sciences : que peuvent-ils s'apporter mutuellement ? que peut-on espérer ?

ma réserve porte donc sur le fait que beaucoup d'approches sociologiques ne partent pas de l'œuvre en présence pour suivre les pratiques qu'elle implique, mais d'une définition *a priori* de ce que doit être une œuvre d'art, et partant, de ce que doit être une pratique artistique. je crois, à l'inverse, qu'une pratique artistique ne peut se définir qu'en partant de l'objet qui la matérialise temporairement, ou du moins des médiations et des collectifs que celui-là engendre, et des conséquences également qui en résultent. pour le dire autrement, le travail définitionnel est à recommencer à chaque fois pour chaque œuvre, rien n'est posé une fois pour toutes. du point de vue d'un artiste (je ne dis pas « du point de vue d'un philosophe, ou d'un sociologue » car les enjeux internes à

une discipline académique et les modes d'adresses à ses pairs sont d'un autre ressort), un philosophe qui confronterait en début d'article dix définitions différentes de l'œuvre d'art sous prétexte de « confronter les points de vue » (comme cela se fait beaucoup en philosophie analytique), montrer les faiblesses de chaque définition et en proposer une onzième, améliorante, n'est absolument d'aucune aide pour l'artiste, car le philosophe reste toujours à un niveau de généralité telle que cela ne portera à aucune conséquence dans la pratique de l'artiste (cette onzième définition aura probablement des conséquences dans la discipline académique du philosophe, mais cela ne concerne pas l'artiste).

à la question de ce que serait une « bonne enquête en sciences sociales », si tu sous-entends « pour un artiste » – si tant est qu'elle se doive d'être bonne pour l'enquêté – je dirai que c'est une enquête, qui par ses méthodes et ce qu'elle matérialise, incitera l'artiste à modifier sa pratique. en cela, les conséquences ne sont pas différentes d'un autre travail artistique : si tel travail m'impressionne, il modifiera ma façon de faire.

pour prendre l'exemple de ton travail d'enquête sur l'accrochage, plusieurs remarques. d'abord, je ne dirais pas que tu as travaillé sur une « pratique artistique », pour la raison très simple que, pour moi, il n'y a pas de « pratique artistique » au sens strict du terme, il n'y a que des écologies artistiques. enfoncer un clou avec un marteau dans un mur par exemple (pour accrocher un tableau, une étagère ou un coucou) n'a rien d'artistique en soi. enfoncer cent clous avec un marteau, dans un petit morceau de bois (pour fabriquer une sorte de fétiche africain, par exemple) peut contribuer à instaurer un artefact en œuvre d'art. mais le geste en lui-même n'est ni artistique, ni non artistique. il n'est pas déterminé. ce sont ses conséquences et l'écosystème que le geste contribue à construire qui le qualifieront.

en revanche, ce que tu as mis en lumière, c'est un moment très particulier, habituellement invisibilisé et tenu pour nul dans le procès de constitution d'une œuvre d'art, sous prétexte qu'il ne serait qu'une suite de gestes techniques, ne relevant pas d'une écriture (et encore moins d'une prétention à être protégé par une propriété intellectuelle ou un droit d'auteur). la façon dont tu as rendu compte de ce moment permet, de manière indiscutable, d'élaborer et de proposer une autre conception de l'œuvre d'art. en cela, les artistes te doivent une fière chandelle parce que tu leur fournis des outils et un vocabulaire permettant de dire autrement les choses.

la situation est un peu métonymique : tu as montré un petit moment habituellement négligé d'une manière si inattendue (dit le plus simplement du monde, le moment de l'accrochage est aussi un moment de production de l'œuvre, et un moment de production collective) qu'on ne peut plus continuer à croire que le tout corresponde réellement à la représentation courante qui circule. il faut donc maintenant proposer une reconception de l'œuvre d'art dans son ensemble, sur tous ses moments et segments (si tant est que la notion de « segment » soit adéquate à mobiliser pour parler d'un tel objet). et à cette tâche, artistes et chercheurs sont contributeurs à parts égales. ils ne sont pas dans un face-à-face, il s'agit plutôt d'une triade car il faut prendre en compte l'objet dans le jeu, *i. e.* l'œuvre d'art et ses effets.

Y. K. : Moi non plus je ne considère pas avoir travaillé sur une « pratique artistique » – et c'était aussi tout l'enjeu du choix de prendre l'accrochage comme situation d'enquête privilégiée, parce que c'est un moment intermédiaire entre « production » et « réception » où aller voir, entre autres, ce qui relève, pour les membres, de l'artistique et ce qui n'en relève pas (voire un lieu idéal pour interroger la pertinence de ces distinctions conceptuelles « en

pratique »). C'est, plus largement, le gain théorique – et la difficulté – qu'il y a à travailler sur des pratiques « en situation », puisqu'il faut se défaire de nos préconceptions et de nos catégories descriptives, pouvoir se laisser surprendre par ce qui se passe effectivement et essayer d'en offrir une description qui corresponde à la perspective des membres dans le cours même de leurs activités – ce qui relève d'une préoccupation pour l'*émicité* des perspectives, pour reprendre le point de départ.

Il y aurait beaucoup à dire sur la question de la symétrisation que tu soulèves, et tu as raison de pointer que la question des effets d'une enquête n'a d'intérêt que si elle est posée dans les deux sens. Est-ce que le fait de travailler sur l'art a changé ou « contaminé » mes pratiques de recherche ? N'ayant à ce jour travaillé que sur ce domaine, il m'est difficile de répondre, mais il est certain que le type d'enquête que j'ai conduite ne peut être indifférent aux spécificités des activités étudiées (même si me dire qu'on peut, avec ces mêmes méthodes, aborder les activités artistiques comme on aborderait des activités de manutention de tout autre objet ne me déplaît pas non plus tout à fait, eu égard à la conception de l'œuvre que j'ai essayé de dégager).

J'en viens à une autre série d'interrogations, concernant cette fois le point de vue des « enquêtés » et la production des « données de l'enquête » (si tu acceptes la redescription), ce qui ouvre à une réflexion sur l'*accountability*, ou la descriptibilité, et sur les méthodes de compte rendu des pratiques (Garfinkel 2007). Sur ce point, nos méthodes sont très différentes.

Tu l'as rappelé : on ne sait pas ce que c'est qu'une pratique, ni un écosystème, ni une forme de vie. Ta solution a donc été de considérer que les artistes étaient, dans un premier temps, les mieux placés pour en rendre compte et pour montrer ce qui était pertinent pour eux – ce qui a motivé la demande de réponses, que tu qualifies d'« actions-artefacts », et le principe de l'atlas. Je suis d'accord avec toi sur l'intérêt de ne pas en passer par une forme propositionnelle, comme on y aurait accès avec un entretien avec un artiste auquel on demanderait de « parler de sa pratique », ce qui produirait encore une autre représentation (peut-être pas dénuée d'intérêt mais ce serait tout à fait autre chose). Pour autant, je trouve que la solution n'est pas sans ambiguïté, à différents niveaux.

f. l. : moi de même...

Y. K. : D'abord, tu le dis toi-même : on oscille entre l'instrument et l'œuvre, et c'est une question d'usage (on peut voir une œuvre comme une œuvre, ou y voir l'indice de la forme de vie qui l'a produite ; de même, on peut voir ces documents comme des œuvres, ou comme des réponses à ta question) – ce qui à certains moments et au vu de certaines réponses me fait parfois m'interroger sur la nécessité du détour par la « réponse » plutôt que par « l'œuvre ».

f. l. : c'est typiquement le genre de chose qu'on appellerait un objet né sous contrainte méthodologique : imaginons que l'on décide de partir des œuvres (après tout, nous sommes tous pareils, on choisit la simplicité et ce qui paraît le plus évident). comment les choisira-t-on ? est-ce à l'enquêteur de choisir une œuvre par artiste ? auquel cas, doit-elle être représentative du travail en général ? faut-il demander plutôt à l'artiste qu'il envoie une œuvre ? mais que doit-il envoyer exactement : l'œuvre elle-même ou un jpeg parce qu'on n'a pas les moyens d'acheminer 200 œuvres par transporteur ? si c'est un jpeg, est-on sûr d'avoir présents sur la photo tous les éléments ? va-t-on pouvoir réellement induire d'une image des pratiques ? et, si c'est l'objet même, est-ce qu'une enquête monographique n'est pas plus pertinente au vu du coût, ne serait-ce que temporel, de ce type d'enquête ? cela signifierait alors sacrifier l'atlas, la perspective comparative et surtout le niveau perceptif transœuvres qu'offrent les pratiques puisque l'unité redevient l'œuvre (au sens masculin du terme) d'un artiste (quand c'est bien ce dont on cherche à se débarrasser temporairement). et si on devait lancer 100 enquêtes monographiques, eh bien, là, je n'en aurais pas les moyens...

en plus de toutes ces questions, il y a aussi un aspect à la fois psychologique et juridique. la définition de ce qu'est une « œuvre » chez un artiste engendre immédiatement une tension difficilement gérable (qui est souvent la force même du travail) – l'enjeu est très fort (vais-je être correctement montré, exposé, publié ?). si, en revanche, tu leur dis : on ne parle pas d'œuvre ici, seulement de « pratiques », tout est immédiatement dédramatisé, et on obtient beaucoup plus de coopération (s'il s'agissait d'œuvres, les modalités de monstration des réponses (mode de publication, échelle des images, angle de vue, etc.) seraient sous leur entier contrôle, propriété intellectuelle oblige, autant dire qu'on ne pourrait rien faire).

tout cela pour dire que passer par des « actions-artefacts » plutôt que par des œuvres permet : 1. d'éviter les problèmes définitionnels de la notion d'œuvre d'art avant de commencer l'enquête pour les retrouver, reformulés, plutôt à la fin ; 2. de choisir un niveau de circulation sub-opératique qui est celui des pratiques. c'est donc un choix qui s'est fait pour répondre aux difficultés qu'il y aurait eu à travailler avec la notion « d'œuvre » – ce qui ne veut pas dire que cela n'a pas engendré d'autres difficultés et ambiguïtés, mais elles m'ont paru moins handicapantes.

Y. K. : Autre point, tu fais de l'enquête artistique un dispositif ouvert, non conclusif, mais une enquête de sciences sociales ne prétend pas non plus offrir des résultats définitifs, ce n'est jamais qu'un état de la recherche sur un problème à un moment...

f. l. : ce que je veux dire par là, c'est qu'on peut reprocher à une enquête en philosophie ou en sciences sociales de ne pas livrer de conclusion en fin d'article ou en fin de livre, de ne pas « boucler » l'enquête, pas à (*des formes de vie*). (*des formes de vie*) vise à faire émerger un type d'attention réglé sur un certain degré de granularité, ou encore, un certain type de catégories perceptives en lien avec l'objet d'art. c'est pour cela que l'atlas est beaucoup plus conçu comme un manuel dans lequel chaque réponse fonctionnerait à la manière d'un micro-exercice d'accoutumance ou de sensibilisation aux pratiques, plutôt que comme un catalogue rassemblant une liste d'œuvres produites par des artistes contemporains, ou une liste de pratiques aux propriétés fixées. après une liste d'œuvres, on acquiert un savoir ; après une série d'exercices, on acquiert une compétence. un article académique qui présente un « état de la recherche sur un problème » peut parfois également offrir les outils d'acquisition d'une compétence, mais ce n'est pas systématique.

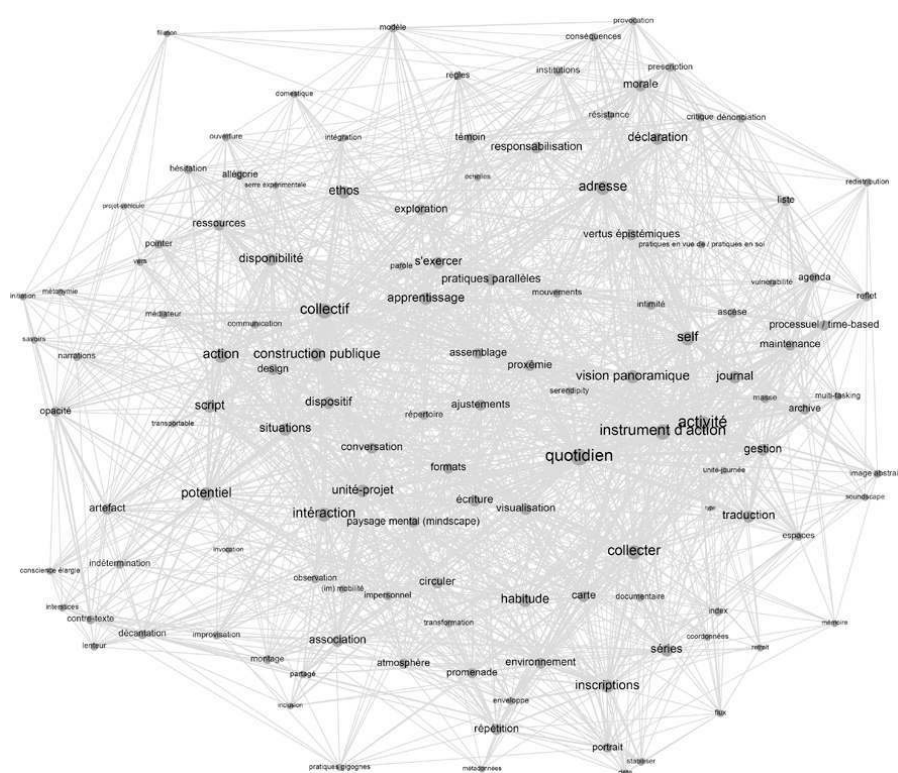
Y. K. : Pour en revenir un peu au cœur du problème, je me demande surtout jusqu'à quel point on peut considérer que ces réponses rendent compte des pratiques de leurs auteurs, ou plus précisément, sur quelle conception de la notion de « pratique » cela s'appuie.

Parce que pour moi, du simple fait qu'elles sont produites après coup, en réponse à la question « comment représenteriez-vous votre forme de vie ? », elles sont une médiation – elles sont une représentation des pratiques, et pas les pratiques elles-mêmes. Évidemment, il ne s'agit pas de dire « c'est bien joli d'envoyer tout ça, mais ce n'est peut-être pas vraiment ce qu'ils font », puisque vu la nature de ce qui t'a été envoyé, la question n'est vraiment pas d'apprécier l'authenticité ou la réalité de ce qui a été produit. Et je sais que tout le travail de l'atlas est précisément d'inventer des outils pour lire ces réponses et les mettre en rapport les unes aux autres, et pour se sortir ainsi des questions d'adéquation représentationnelle ou des problématiques biographiques. C'est juste que si ces données diffèrent *par nature* d'une réponse verbale à une question posée dans un entretien, *fonctionnellement*, elles ne diffèrent pas tellement. Donc si je comprends l'intérêt, dans la conceptualisation générale de l'enquête, de les qualifier d'« actions-artefacts », en réalité, je ne suis pas sûre d'être

totallement convaincue. De quelles « actions » et de quelles « pratiques » ces données rendent-elles compte ?

f.l. : je serais tout à fait d'accord avec toi si le matériau étudié, l'équivalent de ta bande-vidéo, de tes enregistrements, était les réponses reçues par courrier. eussent-elles été des actions avant que d'être « gelées », il y aura toujours une différence entre un artefact produit intentionnellement et une action saisie sur le vif, produite indépendamment d'une visée de captation. pas de confusion sur ce plan-là. mais pour moi, on ne peut pas séparer ces « actions-artefacts » des collectifs de *taggers*. les séparer c'est réinstancier la distinction production / réception si chère à l'herméneutique : il y a une œuvre achevée bien produite, puis une infinité d'interprétations qui viennent se saisir, en toute légalité, ou illégalité, de l'œuvre de l'artiste. ici, le moment où se fabrique un regard public qui fabrique la sémantique relationnelle n'est pas un moment de réception, mais un moment de production. quand on regarde les cartes *gephi* des pratiques, la première objection qui vient à la bouche, c'est bien de dire : mais ça, c'est la façon qu'a eue tel groupe de lier les choses ainsi, de nommer les choses ainsi. avec un autre groupe, c'eût été différent. oui, c'eût été différent, mais c'est bien parce que les pratiques ne sont pas détachables les unes des autres, elles fonctionnent toujours dans un ensemble, depuis un problème. et ce problème se redéfinit en fonction des œuvres qui seront mises côte à côte.

figure 3



« une carte des pratiques » (logiciel gephi), extraite de (*des formes de vie*). une écologie des pratiques artistiques

© franck leibovici

donc, je dirais que la grande différence de méthode entre nous n'est pas tant : d'un côté, des pratiques enregistrées sur bande-vidéo, de l'autre, des pratiques représentées par des artistes, mais plutôt : d'une part, l'idée que sur la vidéo, il y a bien des pratiques qui

sont saisies, de l'autre, l'idée que pour saisir des pratiques, il faut monter des dispositifs (ici clairement alambiqués, bizarroïdes, ou mal foutus) pour faire apparaître quelque chose de ces pratiques. L'équivalent de ta bande-vidéo, ce serait pour moi, les réponses + les tags.

Y. K. : Si dans « action artefact », « action » renvoie en partie au collectif des *taggers*, alors je comprends mieux et je suis plus confortable avec la terminologie. Par contre, non, mes bandes-vidéo sont comme tes réponses toutes seules, sans le travail de lecture et de tag. Mes bandes-vidéo ne « fonctionnent » pas sans les centaines de visionnages pour aller vers la découpe d'extraits de plus en plus petits (qui peuvent durer 30 secondes isolés sur des bandes de plus de 4 heures), elles ne fonctionnent pas sans la transcription des séquences enregistrées et l'analyse de ces séquences ensuite.

Je ne fais pas des documentaires, mes vidéos ne sont pas produites à cette fin, elles ne sont qu'une partie de mes données, qu'une matérialisation, parmi d'autres, de mon enquête. Mes données vidéo relèvent de ce qu'on appelle les données « primaires », même si leur production dépend déjà d'un travail d'acquisition de connaissances et de compétences sur les activités observées – le *fieldwork* au sens classique permet alors aussi de préparer la production du matériau. Elles sont indissociables, dans mon travail, de la transcription – qui produit les données dites « secondaires » et qui consiste en un autre niveau d'observation, de plus en plus microscopique. Chacune de ces étapes est déjà une analyse, un cadrage, qui précède et informe la production des analyses à proprement parler. Et les pairs de la communauté de chercheurs fonctionnent, de ce point de vue, comme ton collectif de *taggers*, pour à la fois affiner la description et favoriser la mise en comparaison : c'est le principe des séances de *data session*, où l'on met à l'épreuve l'intelligibilité des séquences retenues et des phénomènes dégagés en soumettant des fragments de bande-vidéo et leur transcription à l'attention de collègues, non experts *a priori* sur le domaine d'activité étudié mais compétents pour décrire la structure des micro-activités sociales qui sont alors comparables à d'autres activités (voir les instructions pendant l'accrochage comme pendant une opération chirurgicale, comme pendant un cours de cuisine, comme pendant une séance de maquillage de *drag-kings*, pour reprendre des choses auxquelles mes données ont pu être comparées). Tout cela pose la question du lien réflexif entre l'observable et les pratiques d'enquête qui en rendent possible la constitution.

Mais la question que je me pose sur tes données, c'est surtout la suivante : quel type de pratiques ces réponses captent-elles ? De ce que j'en comprends, ces réponses sont la représentation d'un type, ou d'un niveau de pratiques, qui n'est pas celui sur lequel je travaille. Parce que dans un sens strict en ethnométhodologie, on s'intéresse aux pratiques dites « constituantes » ou « radicales », dont on considère qu'elles ne donnent pas lieu à formulation, thématisation, narration ou explication, et dont on considère, par conséquent, qu'elles ne sont appréhendables que dans l'accomplissement situé d'activités. Par conséquent, je ne suis pas sûre que mes analyses de séquences d'instruction ou d'évaluation soient très comparables à ce que tu as mis au jour. Et si j'étais allée suivre certains de tes artistes dans leur atelier, ou ailleurs, j'aurais sûrement rendu compte de choses très différentes et je n'aurais assurément pas mobilisé les mêmes catégories (je n'aurais certainement pas parlé d'*ascèse* ou de *vulnérabilité* par exemple, et en parlant d'*interaction* ou de *multitasking*, j'aurais décrit autre chose).

Pour autant, je ne dirais pas que ces réponses captent des pratiques formulables, descriptibles, thématissables par des compte rendus *a posteriori* (à la différence d'un artiste qui parlerait de « sa pratique », et qui raconterait ce qu'il fait) – parce que la forme même des réponses n'y invite pas, ou plutôt, ouvre à autre chose. Mais quoi ? Donc je suis bien d'accord sur le fait que tout ça permet d'inventer une forme de représentation totalement

inédite, mais je voudrais bien avoir tes éclaircissements sur la conception de la pratique que ça propose.

f. l. : après les nuances que j'ai énoncées, je ne peux qu'approuver une fois de plus ce que tu dis. on a là deux définitions différentes de « pratique » – l'une n'étant évidemment pas plus ou moins intéressante que l'autre.

pour moi, on ne peut pas faire abstraction de ce que formulent les acteurs. il y a une dimension langagière aux pratiques. ne serait-ce que l'acte de qualification appliqué à un geste. sans ces formulations, comment savoir si le geste de s'entailler le bras avec un canif mobilise des catégories de l'art conceptuel ou du *body art* ? on retrouve la discussion du début : en s'en tenant aux gestes – puisque seuls eux apparaissent à la caméra – on considère que la notion d'œuvre d'art est stabilisée par avance, quand elle se constitue en fait processuellement et dans son écologie, *i. e.*, en s'attachant par des médiations, des concepts, des collectifs, des lieux, qui ne sont pas nécessairement visibles dans un « cours d'action ». et si tu dis « mais la caméra enregistre les paroles prononcées dans le cours de l'action et j'en tiendrai compte », que fais-tu alors des actions délocalisées hors caméra (autres lieux, autres temporalités) par éventuellement d'autres acteurs ?

je prends un exemple : en 1998, un artiste en résidence à la villa médicis, à rome, obtient après maintes procédures l'autorisation de faire abattre un arbre multicentenaire du jardin, déclenchant, comme il l'attendait, une foule de protestations indignées. il fit exposer le tronc et filma l'abattage de l'arbre pour en faire un petit film. puis, à l'occasion d'un incendie accidentel ravageant la villa, il photographia, à la chambre, l'incendie, et fit tirer le cliché en grand format pour l'offrir au directeur de l'institution. la villa en flammes donnait à la photo une allure de tableau historique du xvii^e s. la rumeur circula que le photographe avait mis le feu lui-même à la villa pour faire une belle photo, scandaleuse, ou pire, qu'il avait manipulé un simple d'esprit pour que ce dernier allumât l'incendie. jamais l'artiste ne chercha à démentir ces rumeurs. dans ces deux actions, il est clair que le travail de cet artiste, d'une part, porte sur des phénomènes comme l'indignation, la rumeur, d'autre part, se définit par des attaques continues contre l'institution « art » sans avoir l'air d'y toucher (on détruit le jardin, puis on filme l'incendie des charpentes), enfin, ne cesse de faire valider comme « pratiques artistiques » des séries de gestes qui relèvent de notre ordinaire : couper un tronc n'est pas une pratique artistique, exposer un tronc lors de l'exposition de fin de résidence en y clouant un cartel « (*sans titre*) » inclut cette pratique de bûcheron dans les champs de l'art. comment filmer ces tenants et aboutissants ? produit-on un bon compte rendu en filmant l'artiste en train d'écrire une lettre sur son ordinateur pour obtenir une autorisation d'abattage (si tant est qu'il profère à voix haute ce qu'il écrit) ? ou en le voyant régler sa chambre pour faire une prise de vue esthétique de l'incident pyrotechnique ? ce que l'on capterait alors c'est un photographe maniaque qui passe 45 minutes à régler son appareil pour faire une photo satisfaisante, pas la pratique de l'artiste et son écologie.

le seul moyen serait de faire un suivi monographique de plusieurs semaines, et de savoir où transporter la caméra, où faire le point, où se promener dans la bibliothèque réelle ou conceptuelle de l'artiste (par exemple, suivre les documents d'autorisation de procédure, suivre les réactions au vernissage, le moment de l'accrochage de la photo grand format offerte au directeur, etc.) – c'est-à-dire en ayant une caméra non plus qui

enregistre de façon neutre en un lieu *hic et nunc*, mais une caméra qui invente une écriture. c'est-à-dire qui fasse à sa façon le travail du collectif des *taggers*...

admirateur de frederick wiseman, je trouve le dispositif « caméra sur pied fixe » d'une richesse incroyable. cela te permet de produire des descriptions d'une granularité rare. tu montres qu'une situation est toujours plus riche qu'on ne pense, qu'elle contient déjà énormément d'éléments sur le problème que l'on veut traiter. mais pour moi, une pratique n'est pas tout entière contenue dans une situation. c'est un composite, artificiel, en partie conceptuel, au sein duquel l'observateur est aussi, pour partie, producteur. l'écriture de wiseman, c'est le montage, pas la captation.

Y. K. : D'abord, je tiens bien évidemment compte de ce qui est dit, c'est la base de mes transcriptions, qui se fondent sur la dimension verbale de ces interactions ! Mais ce qui m'intéresse dans ces échanges, de même que dans les actions étudiées, c'est leur dimension indexicale, radicalement située et contextuelle – les échanges que j'ai étudiés sont incompréhensibles sans la connaissance de l'activité en cours, ils font partie de la situation, ils contribuent à sa définition : en cela, cela ne revient pas à prendre en compte des éléments extérieurs, si c'était le sens de ta question.

Mais je ne suis pas d'accord pour dire que s'en tenir à une vidéo, cela réifie par principe les choses et cela implique de s'appuyer sur une conception déterminée de l'objet d'art – c'était tout l'objet de mon travail que de montrer que par ce dispositif, on pouvait rendre compte d'une conception dynamique, processuelle, praxéologique de l'œuvre d'art. Plus fondamentalement, je ne mets pas un instant en doute que ce que j'observe pourrait être expliqué autrement en faisant intervenir des paramètres extra-situationnels. De même, je ne nie pas que les membres des mondes de l'art ont connaissance d'un ensemble de choses auxquelles ils ne font pas référence dans le cours de leurs activités situées mais qui pourtant participent constitutivement pour eux de ces activités – soutenir le contraire serait naïf. Mais ce qui m'intéresse, c'est ce qui est observable dans *ces situations* et ce qu'on peut tirer de leur intelligibilité pour offrir une description de ce qui se passe qui soit au plus près de ce que vivent les acteurs et de ce dont ils font l'expérience. En ce sens, ce qui arrive ailleurs, avant, après, m'intéresse, dans l'idée, mais n'est pas mon problème. À ce titre, mon usage de la caméra et des données que j'ai produites avec, me suffit et me convient pour traiter les problèmes qui sont les miens – à savoir comprendre ce qu'est une œuvre pour des gens qui sont en train d'intervenir sur elle *au moment où ils le font*. Parce que ce dispositif fait saillir les détails qui comptent pour les membres, qui ne sont pas disponibles autrement. Et pour moi, une œuvre c'est aussi ça : un objet qui reste contingent jusqu'au dernier moment, dont on redécouvre les propriétés qui comptent (qu'il soit propre, droit...) en le faisant.

Donc de même que tu « bricoles » avec ton dispositif pour éviter tel ou tel problème, je bricole aussi, en ayant conscience des limites de mon propre dispositif mais aussi de ce qu'il permet. Pour moi l'essentiel se joue là, dans la réflexivité qu'on a sur ce qu'on peut faire avec ce qu'on fait : à partir de là, tout reste discutable, mais au moins, c'est là.

Alors, bien sûr, mes vidéos rendent compte de quelque chose de partiel, bien sûr qu'elles mettent au jour un petit moment à l'échelle de la vie d'une œuvre et de l'écosystème d'un artiste. Assurément, cela ne capte pas la même « écologie » que celle que tu as dégagée. Et bien sûr que la pratique, au sens où tu l'entends, ne se limite pas à ce dont j'ai rendu compte. Du coup, est-ce que cette terminologie est la plus adéquate, je n'en sais rien. C'est vrai qu'étant donné ces acceptions très différentes, le terme tend à devenir plus opaque qu'autre chose, puisqu'il capte des formes d'activité, des temporalités, des situations, très diverses. Il ne s'agit pas de conclure à la nécessité d'abandonner le terme, ou d'inventer de nouveaux mots – parce que je ne pense pas que ça clarifierait grand-chose, autant s'en accommoder. L'idée n'est pas non plus de pointer une incommensurabilité, au contraire, l'intérêt que j'y vois serait de complexifier la notion de « pratique » et de montrer comment des enquêtes distinctes s'appuient sur des conceptions différentes, qui ont pourtant en commun d'aboutir au même type de résultat : l'étude de ces pratiques produit un autre

rapport à l'objet qu'elles produisent et en fait saillir d'autres propriétés, qui ne sont pas observables sans ce type d'enquête.

f. l. : tout à fait, le dispositif d'enquête implique en creux une conception de la pratique et une définition de l'objet art. différents instruments captent différents phénomènes. je dirais que ton travail ne cherche pas tant à reconstituer une pratique artistique, ou à proposer un dispositif de captation ou de saisie des pratiques artistiques, mais plutôt à rendre compte d'une situation où s'élabore un *moment* de l'œuvre. ton unité de base, et ton cadre de travail, c'est la « situation ». « qu'en un lieu, qu'en un temps, un seul fait accompli... » demandait le théâtre classique. avec toi, on garde l'unité de lieu, mais les actions se multiplient : ça rentre, ça sort, il y a des premiers et des seconds plans, des actions parallèles. quand je dis qu'une pratique est un composé d'autres pratiques, chez toi, une situation est faite d'une multiplicité d'actions et d'acteurs telle qu'il faut un travail patient et long, très long, pour arriver à en rendre compte. *tentative d'épuisement d'un lieu parisien...* en fait, tu redéfinis l'œuvre d'art par les situations qu'elle implique, nécessite ou produit, et qui la constituent en retour, quand j'essaie plutôt de redécrire l'œuvre à partir des pratiques artistiques qui la constituent, des collectifs, des économies, des instruments qui lui sont nécessaires, des formes de vie qu'elle produit ou qui la produisent. ce sont deux approches complémentaires, qui usent différemment du terme « pratiques », mais elles ont en commun de ne pas essentialiser cette notion. car le risque, bien évidemment, serait de reporter sur le mot « pratiques » tout ce dont on a eu tant de mal à se débarrasser pour le mot « art » ces cinquante dernières années. ce qu'on a expulsé par la porte reviendrait alors par la fenêtre... « pratiques » n'est pas un mot parapluie, *il n'y a pas de pratiques artistiques, il n'y a que des écologies de pratiques...* tu reconstruis ces écologies par des études de situations microlocales dont tu montres toute la richesse et la complexité, je les reconstruis en essayant inversement de parcourir le plus de territoires possibles, non cartographiés habituellement, en pointant le maximum de situations constitutives, mais sans jamais disposer des outils qui sont les tiens pour décrire en finesse ce qu'elles sont.

tu vois, quand tu filmes l'accrochage d'une œuvre, tu élargis considérablement notre compréhension de ce qu'il faut entendre par « œuvre », en montrant un moment ou une dimension négligée. aux autres ensuite de faire le travail de reconstruction de l'ensemble des moments ou des dimensions, en suivant ton exemple, pour élaborer une véritable reconception de l'œuvre d'art. cette reconception a bien évidemment des enjeux et des conséquences politiques forts. mais qui est véritablement concerné par ces enjeux ? tous les acteurs qui peuplent ce « monde de l'art », chercheurs inclus, bien entendu. mais il n'en demeure pas moins que le chercheur me semble partagé entre deux impératifs parfois schizoïdes : d'une part, il intègre peu à peu le monde qu'il étudie, il en devient partie intégrante et, en conséquence de cela, modifie ses instruments et ses catégories pour rendre compte au mieux de son expérience, d'autre part, il appartient toujours à sa discipline de recherche, et demeure soumis aux impératifs de cette dernière qui lui rappelle constamment que le but de sa recherche est d'abord de contribuer au développement de sa discipline et non à celui de son terrain, que son travail doit donc, en fin de compte, d'abord parler de sa discipline, au prétexte que, dans le cas contraire, la méthodologie de la discipline serait comme « instrumentalisée » pour traiter d'un objet qui lui serait extérieur. un peu comme chez les textualistes en littérature, il fut un temps où l'on disait que la littérature ne parle en définitive que d'elle-même, qu'elle est à elle-même son objet le plus haut... cette double

contrainte que connaissent les chercheurs des courants dans lesquels tu t'inscris me paraît d'une difficulté redoutable.

BIBLIOGRAPHIE

- Becker, H. S., Faulkner, R. R. 2013 *Thinking Together*. D. Hagaman dir., préface par F. Leibovici. Paris : Questions Théoriques – Les Laboratoires d'Aubervilliers. Version électronique ebook, Los Angeles : Annenberg Press.
- 2009 *Do You Know... ? The Jazz Repertoire in Action*, Chicago : University of Chicago Press.
- Castéra, G., Kreplak, Y. & F. Leibovici 2014 *des récits ordinaires*. Dijon : les presses du réel. [desrecitsordinaires.villa-arson.org], consulté le 21 juillet 2015.
- Duranti, A. 2010 [1997] *Linguistic Anthropology*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Garfinkel, H. 2007 [1967] *Recherches en ethnométhodologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Kreplak, Y. 2014a *L'Œuvre en pratiques. Une approche interactionnelle des activités artistiques et esthétiques*. Thèse de doctorat, sous la codirection de Lorenza Mondada et Louis Quéré, ENS de Lyon, soutenue le 3 juillet 2014.
- 2014b « Observer l'œuvre en train de se faire. Analyser l'accrochage d'une installation » in I. Kirchberg et A. Robert dir. *Faire l'art. Analyser les processus de la création artistique*, Paris : L'Harmattan : 121-142.
- 2014c « Entrer dans l'espace de l'œuvre : une approche praxéologique de l'accrochage » in L. Mondada dir. *Corps en interaction*. Lyon : ENS Éditions : 357-395.
- Lavergne, C. & Mondémé, T. 2008 « Pragmatismes : politiques de l'action située » in C. Lavergne et T. Mondémé dir. *Pragmatismes*. Lyon : ENS Éditions (*Tracés* 15) : 5-22.
- Leibovici, F. 2012 (*des formes de vie*) – *une écologie des pratiques artistiques*. Paris : Questions théoriques – les Laboratoires d'Aubervilliers. [www.desformesdevie.org], consulté le 21 juillet 2015.
- Lewis, D. 1983 « Survival and Identity ». *Philosophical Papers I*, Oxford : Oxford University Press : 55-77.
- Quintyn, O. 2012 « L'Inconscient politique et l'herméneutique marxiste de Fredric Jameson : contextes, opérations, usages ». Postface à *L'Inconscient politique*, F. Jameson, Paris : Questions théoriques : 415-462.
- Schatzki, T., Knorr Cetina, K. et E. von Savigny dir. 2001 *Practice Turn in Contemporary Theory*. Londres : Routledge.
- Rosenberg, H. 1992 [1972] *La Dé-définition de l'art*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Wittgenstein, L. 2005 [1953] *Recherches philosophiques*. Paris : Gallimard.

NOTES

1. *des récits ordinaires*, Centre national d'art contemporain de la Villa Arson, Nice, avril-juin 2014. L'exposition fut couplée à une publication (Castéra, Kreplak et Leibovici 2014) et un site Internet, [desrecitsordinaires.villa-arson.org], consulté le 21 juillet 2015.
2. Le terme est de David Lewis (1983 : 55-77), cité par Olivier Quintyn dans sa postface au livre de Jameson, *L'Inconscient politique*. Le terme est certes technique, mais désigne quelque chose de précis : le fait que la consistance ontologique d'une œuvre s'incrémente séquentiellement à travers le temps (plus elle avance dans le temps, plus elle gagne en consistance ontologique).
3. La contribution de ces deux auteurs pour rendre compte de la forme de vie d'une enquête en sciences sociales consista à publier l'intégralité de leurs échanges électroniques. Ces derniers avaient préalablement servi de matériaux au livre *Do you know ?* (2009).

RÉSUMÉS

L'art contemporain aura tellement brouillé les pistes en multipliant les formats, les médias, les pratiques, que la définition même de l'art s'en est trouvée dissoute. On a ainsi pu parler d'un mouvement de « dé-définition de l'art ». D'aucuns penseraient alors qu'une enquête ethnographique pourrait suffire à pallier cette nouvelle situation : suivons les artistes dans leur atelier, observons leur(s) pratique(s), et nous saurons ce qu'ils font *vraiment*. Si cette perspective est assurément indispensable pour avoir un minimum de données depuis lesquelles travailler, elle se heurte néanmoins à un problème de taille : nous ne savons ce qu'est, aujourd'hui, en art contemporain, une pratique. Nous ne savons donc pas ce qu'il faut réellement observer, ce qu'il faut considérer comme des « données », nous ignorons où commence et où finit un processus de production d'œuvre. Nous ne savons pas ce qu'il faut nommer « œuvre ». Que signifie alors « observer » ou « suivre » une pratique ? Le texte qui suit est un dialogue entre Yaël Kreplak, chercheuse, et Franck Leibovici, artiste. Tous deux ont mené, selon deux perspectives différentes, une enquête sur les pratiques artistiques contemporaines. S'ils partent du même constat et se retrouvent dans leurs conclusions, les instruments d'enquête qu'ils mobilisent impliquent des conceptions distinctes de ce qu'est une pratique. C'est à l'exploration de ces différences et de leurs implications pour redéfinir l'œuvre d'art qu'est consacré ce texte.

By multiplying formats, media and practices, contemporary art has blurred the very definition of art – leading to talk, some decades ago, of a « de-definition » of art. Some might therefore think that an ethnographic inquiry could remedy this new situation : let's follow artists in their studio, let's observe their practices, and we'll know what they *really* do. If this approach is obviously necessary to collect data to work on, it still faces a major issue : we do not know what a practice is, in contemporary art. We do not know what to observe, what to consider as « data », we ignore when the process of an artwork's production begins or ends. We do not know what we should call an « artwork ». What could possibly mean then to « observe » or to « follow » a practice ? The following article is a dialogue between Yaël Kreplak, researcher, and Franck Leibovici, artist. Both have been doing, from different perspectives, an inquiry into contemporary artistic practices. This text is dedicated to the presentation of their research, to

the discussion of their differences and connexions, as well as to their consequences on a redefinition of the very notion of contemporary artwork.

INDEX

Mots-clés : ethnographie, ethnométhodologie, art contemporain, écosystème, pratiques, données, dispositif, enquête

Keywords : ethnography, ethnomethodology, contemporary art, ecosystem, practices, data, dispositif, inquiry

AUTEURS

YAËL KREPLAK

Postdoctorante du Labex CAP (associée au Centre Pompidou et au musée du quai Branly) et membre associée au Centre d'étude des mouvements sociaux – Institut Marcel Mauss (EHESS)

FRANCK LEBOVICI

Poète et artiste